LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE





MASTER EN ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA DEL ARTE

BEATRIZ YOLDI
DIMITRA GOZGOU

El coleccionismo como agente profesionalizador
y vector del dinamismo sociocultural
Profesora Inmaculada Socias
CURSO 2008-2009

INDICE

INTRODUCCIÓN

El arte es un símbolo, un signo esencial y material de nuestra cultura y memoria que debemos preservar, porque es belleza de la creación humana y porque es un documento indispensable para explicar la historia. Sin embargo, no todo el mundo piensa igual; a menudo hemos oído o visto una fugaz y efímera noticia sobre la agresión a una obra de arte importante pero, curiosamente, el evento no ha trascendido o no se ha especificado la información, y el ataque queda relegado al olvido hasta que, un buen día, la obra vuelve a aparecer expuesta y ya nadie se acuerda del tiempo en que fue más bella de lo que es ahora. Quizá esta afirmación suene algo poética y generalizadora, pero bajo ella se encuentran algunas de las incógnitas que nos han llevado a elaborar esta pequeña investigación. El arte es venerado, apreciado y valorado por un gran sector de la sociedad. Pero, ¿qué pasa cuando esto no es así?

Al margen de nuestro conocimiento sobre las obras destruidas durante el S. XX, el fenómeno del vandalismo artístico no es contemporáneo, sino que remite hasta la Antigüedad, tiempo en que tanto los mismos artistas como detractores de la situación histórica y social en que el arte se creaba y evolucionaba, decidieron que esos objetos no eran arte, o no eran bellos, o no se correspondían con el mundo en que se ubicaban. Por enumerar algunos ejemplos de la destrucción en la Antigüedad, el desorden político, la pobreza y la acumulación de riquezas en las tumbas y templos del antiguo Egipto, dio lugar a desórdenes civiles que trajeron la destrucción de archivos, templos y tumbas que hoy son considerados grandes obras de arte desaparecidas. La falta de confianza en los reyes y la riqueza del clero provocaron oleadas de ateísmo entre la población, mermando así el patrimonio cultural del Primer Imperio Intermedio (2175-2040 a.C.). Otro ejemplo distinto en su naturaleza se enmarca en la antigua Grecia, donde Erostrato destruyó el templo de Diana en Éfesos porque pretendía pasar a la historia y ser siempre recordado. No hay que olvidar otros casos en que la gente destruía las firmas de obras que representaban a los ganadores ilustres de los Juegos Olímpicos o a los soldados muertos en combate, esculpidas todas por artistas importantes de la época.

Por tanto, podemos contemplar ejemplos en diferentes periodos históricos en que la iconoclasia era espontánea o incluso estaba legalizada. La gente ha hecho añicos imágenes por razones políticas, teológicas, por vergüenza o ira hacia las obras de arte, y esta motivación ha sido tanto personal como inducida. ¿Qué motivaciones llevan a su destrucción y bajo qué circunstancias históricas? ¿Existe algún nexo entre la mutilación artística y la agitación social, o cada acción responde a causas psicológicas, religiosas

o políticas concretas? ¿Por qué el secretismo entorno a estas acciones? ¿Qué vínculo existe entre todas las obras agredidas y sus agresores? ¿A caso todas son antiguas, o también se ataca al arte contemporáneo? La intención de esta investigación no es abarcar el fenómeno destructivo en su totalidad ni trabajar como detectives en busca de todas las obras atacadas, pues ello daría como resultado una pequeña tesis y, aunque resulte tentador, no disponemos de tiempo para elaborarla. No hay que olvidar que la agresión al arte no se produce solo en los museos, sino en la calle, en las bibliotecas y archivos de memoria histórica, sobre las efigies o esculturas que evocan líderes pasados, etc. Sin querer ir demasiado lejos, los conflictos bélicos serían un ejemplo de pretexto para destruir la memoria cultural del enemigo con el fin de debilitar su espíritu nacional y poder conquistar su territorio. Por otra parte, la misma sociedad apoya algunos actos de vandalismo social contra el arte para destruir referentes artísticos de una memoria que se quiere desterrar para empezar de cero.

Dejando de lado estas consideraciones, queremos centrar nuestra reflexión en la agresión a las obras de arte que se ubican principalmente en los museos e intentar resolver las preguntas formuladas anteriormente mediante cuestiones teóricas y el uso de algunos ejemplos. Para no recargar nuestra reflexión con demasiados casos, proponemos un apéndice al final del trabajo con los más controvertidos y mediáticos, con el fin de completar esta memoria a nivel documental. La tarea no ha sido fácil por la falta de información en general; sin embargo hemos podido sacar algunas conclusiones interesantes, mientras que otras preguntas continúan todavía en el aire. Es nuestro deseo comentarlas en clase e intentar entre todos entender la dimensión destructiva de la sociedad contra el arte y sacar a la luz este fenómeno tan desconocido y a la vez obviado por todos.

1. PROBLEMAS Y CONTRATIEMPOS

No podríamos empezar a desarrollar el cuerpo de esta investigación sin antes hablar de los problemas que hemos encontrado en el camino. En primer lugar, no existe material bibliográfico especializado, ni traducido, ni actualizado que esté disponible en bibliotecas catalanas o españolas. Debería reclamarse un fondo bibliográfico más completo sobre estudios sociológicos del arte. Si bien ha habido noticias publicadas con respecto al tema, muchos de los ejemplares son volúmenes antiguos no disponibles en bibliotecas o por los que hay que pagar una cuota de suscripción para consultarlos en internet. De hecho, han sido los recursos online gratuitos nuestro punto de partida para encontrar los primeros casos de agresiones a modo de puesta en escena de las hipótesis iniciales. Esto nos ha llevado a leer un poco de todo y a seleccionar el material para poder ubicar las respuestas a nuestras preguntas. Podemos encontrar estudios psicológicos y sociológicos, manuales de criminología o ensayos concretos de la policía que han investigado casos de agresión. A nivel teórico, hemos podido consultar manuales sobre la teoría de la imagen y su respuesta por parte de la sociedad, lo que nos ha sido muy útil para encajar algunas piezas, así como libros sobre iconoclasia ligados a la destrucción del arte que nos han ayudado a acotar los límites del trabajo.

En cuanto a las bases de datos, el manejo de éstas ha sido muy útil y nos ha abierto un camino de investigación antes desconocido. Portales como JSTOR, Francis, ArtIndex o ISI (Arts and Humanities citation index) nos han abierto muchas puertas. El problema del manejo de las bases de datos es que hay que saber muy bien lo que se busca porque es fácil perderse entre los links que nos llevan a los archivos que queremos. Muchos de ellos solo estaban citados pero no colgados en la web, ni disponibles de forma gratuita. Todo esto ha alargado nuestra documentación pero hemos encontrado información útil.

Lo que más nos ha sorprendido es que muy pocos historiadores del arte han estudiado abiertamente el vandalismo artístico. Sería interesante averiguar qué fobias y filias se esconden tras este secretismo; nos aventuramos a pensar que los amantes del arte no quieren explicar qué se esconde tras la agresividad al arte ni lo que ello supone para objetos que consideran como entidades vivas y con ser propio, porque de alguna manera sería dar una justificación a algo que creen inconcebible. Esta hipótesis puede resultar algo romántica y sentimental, pero creemos que la sensibilidad receptora de un historiador del arte ante una imagen condiciona sus emociones a la hora de escribir y ordenar sus pensamientos. Por otro lado, una hipótesis más determinista es que el

historiador no quiere dar pie a hablar sobre la destrucción del arte para no darle publicidad a algo que considera simplemente banal e incomprensible.

En definitiva, dejando de lado hipótesis que ahora no procede desarrollar, a nivel general no hay mucha información concreta sobre los ataques al arte en los museos, el material en todas las fuentes que hemos consultado es insuficiente, como insuficientes son también los fondos donde hemos buscado. No hemos descartado ninguna fuente ya que todas eran bienvenidas siempre que nos aportaran algo. Pero finalmente hemos conseguido reunir material para poder responder a nuestras preguntas y elaborar esta pequeña memoria que creemos de gran interés para mucha gente desinformada y curiosa acerca de la agresión al arte.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE

Cuando hablamos de la violencia contra el arte, tendemos a pensar en la conducta de los agresores y sus manifestaciones. Pero, ¿qué pasa con el poder que las obras pueden ejercer sobre nuestra sensibilidad? Es necesario reflexionar también sobre la efectividad y la vitalidad de las propias imágenes; lo que éstas pueden hacer y su parte de culpabilidad a la hora de incitar conductas agresivas. Con esto no queremos decir que las obras sean las responsables de la violencia o agresividad humana, pero al ser medios de expresión de diferentes emociones, pueden ejercer una influencia decisiva en nuestra conducta.

La imagen es casi siempre una representación de algo; una portadora de significado. Es éste *algo* lo que puede motivar a su destrucción al provocar sentimientos de ira, vergüenza, desacuerdo ético, hostilidad, rabia o deseo incontrolado. Por tanto, el arte siempre es vulnerable porque provoca respuestas, porque inconscientemente puede devenir en prototipo. De todos modos, los sentimientos contradictorios que una imagen nos pueda provocar no son una justificación para usar la violencia como si fuera una conducta normal y aceptada. Y tampoco son la única justificación. La sociedad crece, evoluciona rápidamente y esto genera tensiones en los individuos que, de algún modo, deben manifestar su ansiedad y agresividad contra algo, contra ellos mismos o contra las cosas que simbolizan valores o ideas que no son afines a su pensamiento individual. El arte, como espejo de la sociedad y de la vida, es frágil y susceptible de ser atacado por las ideas que transmite. No hay víctima sin verdugo y viceversa, ¿en qué medida el arte y el ser humano son víctimas y verdugos?

Queremos analizar aquí algunas de las motivaciones para entender los límites entre la profundidad de la interpretación humana y el poder que las imágenes ejercen sobre nosotros. Pese a lo difícil que puede resultar esta tarea sin analizar ejemplos concretos de cada causa, nos limitaremos a plantear cuestiones teóricas y añadiremos solo algunos casos para ilustrar mejor nuestra explicación.[1] Analicemos primero cuestiones técnicas sobre el concepto de agresión.

2.1 TÉCNICAS DE AGRESIÓN Y MEDIDAS DE SEGURIDAD

Diferentes estudios basados en la criminología han estudiado la posible significación de los ataques a través del análisis de las huellas que ha dejado el agresor sobre las obras. Podemos distinguir entre las agresiones menores y mayores[2]. La agresión menor la forman acciones como inscripciones en las obras, pintarlas con lápiz de labios, escupir o apretar su superficie o enganchar algún objeto como puede ser la goma de mascar. Pese a ser considerados actos superficiales, a menudo las tareas de restauración son más difíciles de lo que parece debido al tipo de soporte sobre el que se producen. Por otro lado, estas acciones pueden esconder deseos expresos de contribuir en significado de las obras con nuevos matices que el agresor considera necesarios. Por poner dos ejemplos, en la década de los 80, Ruth Van Herpen, de 43 años, se pintó los labios y dio un beso a una obra blanca monocroma del pintor americano Jo Baer. Su propósito fue “animarla un poco porque la veía muy fría”. Otro ejemplo es que en 1912, una mujer añadió pigmento rojo en la frente, la nariz, los ojos y la cara a un retrato hecho por Boucher en el Museo del Louvre. Cuando se le pidió una explicación, la mujer remarcó que todos los pecadores en la tierra, al igual que ella, debían llevar el color rojo expresado en el rostro como símbolo de su vergüenza.

Esto nos lleva a pensar en las diferencias entre añadir o sustraer algo a las obras que se agreden. La adhesión de sustancias a la obra puede ser considerada tanto una contribución necesaria del atacante como un rechazo a lo que se está contemplando y la necesidad de “taparlo” o disimularlo con nuevos significados. En cambio, la sustracción de material personifica más claramente el carácter agresivo y el deseo de transgredir las normas de seguridad de los museos, que prohíben el contacto físico con las obras. Los cuchillos revelan una intención destructiva premeditada, mientras que los

1 En toda la bibliografía consultada ninguna explicación permanecía desnuda. En todos los estudios se muestran ejemplos concretos y variados para entender la naturaleza de los problemas. Por ello es difícil que nos apartemos de esta línea explicativa y plantear un marco únicamente teórico, pues ello puede llevar a la confusión y a no entender exactamente qué es lo que queremos decir.

2 Cordess, Christopher y Turgan, Maja, *Art Vandalism*, British Journal of Criminology, Delinquency and Deviant Social Behavior, vol. 33, 1993, p. 97.

arañazos parecen una forma de apropiación y contacto físico. Los cortes presentan una intención de mutilación o aniquilación y, en un plano subconsciente que aquí no desarrollaremos, con la penetración sexual de un objeto. Otra técnica que encontramos es la de lanzar objetos (previamente traídos o encontrados en el mismo espacio expositivo); lanzar algo establece una distancia prudente entre el agresor y la víctima evitando un contacto físico más condenable. Estos últimos mecanismos son considerados actos mayores. Como ejemplos ilustrativos, en 1976 un encargado de limpieza lanzó una estatua de bronce a *La Primavera* de Bouguereau por considerarla sucia y mugrienta, o el personaje que lanzó ácido sobre *La Caída de los condenados* de Rubens (ver apéndice).[3]

En cuanto a las medidas contra la agresión, es inevitable ver que la protección de los museos aumenta posteriormente a los ataques y no como medida preventiva para evitarlos. Aquí reside un componente de azar importante; por bien que esté protegido un museo nunca se sabe cuando alguien puede cometer una agresión, sobretodo si utiliza herramientas del interior de la institución. En general, las medidas de protección son de naturaleza técnica y organizativa: aumento de personal de seguridad y vigilancia de sala, perfeccionar el sistema informático de alarmas, protección de las obras con cristales gruesos, la instalación de cámaras en las salas o detectores de metales en la entrada. Todas estas medidas derivan obviamente del análisis de los métodos destructivos en vez de las motivaciones de los agresores. Pese a la seguridad y organización efectiva de un museo, es difícil impedir que un agresor actúe si está convencido y decidido a cumplir con su causa.

2.2 MOTIVACIONES PRINCIPALES

2.2.1 Psicología del agresor

La motivación debida a problemas psicológicos es una constante en casi todos los ataques y va a estar presente en muchos puntos de esta memoria. En todas las agresiones hemos visto que toda causa lleva consigo un componente mental inherente que funciona a modo de detonante, separando la legitimidad del pensamiento de la legalidad de la acción.

Las motivaciones psicológicas responden a diferentes universos mentales distorsionados en cada agente agresor. Cada individuo tiene unos mecanismos

3 Gamboni, Dario, *The destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London, 1997, pp.191-195.

mentales que a veces no puede ordenar, generando obsesiones e ideas contradictorias en cuanto a las nociones de imagen, representación, realidad, miedos, fobias y sentimientos reprimidos. Los estudios psicológicos a cerca del tema se basan en hipótesis relacionadas con el subconsciente y la represión social; destaca el prematuro pero significativo estudio de Julius van Végh de 1915. Para este investigador, el hombre quiere rebelarse de objetos que significan mucho para él y que no puede poseer. Esto significa que los iconoclastas agresores son en realidad más idólatras de lo que ellos creen. Establecen un vínculo emocional muy fuerte con la obra y llegan a considerarla como algo mucho más trascendental y espiritual de lo que en realidad es[4]. La imagen ya no representa algo para ellos, sino que se presenta directamente traspasando los niveles de su fisicidad y creando una emoción estética insoportable para el agresor. Acabando con este componente abrumador y casi mágico, acabamos con el dolor emocional que nos produce la imagen. En este sentido, la pérdida del objeto amado y odiado a la vez puede generar un sentimiento de culpa y responsabilidad que guiaría el agresor hasta la auto agresión o el suicidio. De hecho, gran parte de los agresores han acabado con su vida después de atacar una obra.

Por tanto, vemos en este perfil de personas una realidad individual y un proceso de autoconvencimiento destructivo que no se corresponde con la realidad creada por un consenso social en cada etapa histórica. Nos aventuramos a decir que el acto sería legítimo (o más aceptado) si el consenso social general lo aceptara como tal. La función simbólica de las obras de arte no es la única causa que las predispone a ser objeto de apropiación mental. Su doble carácter material y ficcional hace que sean instrumentos privilegiados para rellenar los huecos entre el mundo interior y exterior de las personas.

2.2.2 La sensualidad de las imágenes.

Sería difícil establecer puntos en común entre las obras atacadas, pues ha habido muchas agresiones tanto al arte tradicional como al arte contemporáneo y los motivos varían siempre en cada circunstancia. Sin embargo, podemos decir que muchas de las obras presentaban una temática sexual tanto implícita como explícita. Cuando una mirada encierra una carga importante de deseo, no queda claro si lo que se desea es la representación o lo que se presenta como si fuera real. David Freedberg plantea un estudio teórico sobre la proyección del deseo en las imágenes y el límite entre la representación sensual y sexual.[5] Según el autor, investimos el cuerpo de vida y

4 Van Végh, Julius, *Die Bilderstrümer. Eine Kulturgeschichtliche Studie*, Strasbourg, 1915, ver Gamboni, 1987, pp. 195-197.

5 Freedberg, David, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid,

respondemos ante él como tal. Percibiendo el cuerpo como algo vivo lo investimos de significado. Pero existe una diferencia entre mirar intensamente con concentración y deleite, y mirar con deseo o posesión. A menudo se ha dicho que las personas cultivadas y con nociones de historia del arte saben cómo observar un objeto y despojarse de sus emociones personales, o reprimirlas para centrarse en la forma y el contenido sin que éstas afecten nuestro deseo personal. En cambio, una mirada primitiva e ingenua es más susceptible de verse atrapada por el encanto de una imagen porque el análisis no se centra en conocimientos previos, sino en la desnudez del ojo mismo. Esta es una afirmación aceptable si concebimos la inteligencia y la cultura como inhibidores de nuestros impulsos sexuales y deseos.

Pero los estudios sobre los ataques no hablan de esta distinción educativa, sino que se centran en la idea del impulso incontrolado en sí, del deseo incontenible proyectado hacia una imagen. Las imágenes, pese a su elaborada ejecución y realismo de las formas, son solo eso, formas, y por muy real que pueda parecer lo que muestran, el ser humano no puede pretender que sean de verdad, que salgan de su fisicidad o límite descriptivo y cobren vida como la estatua del Pigmalión. Aquí entran en juego aspectos psicológicos comentados anteriormente. Si una obra genera una emoción de deseo y posesión en nosotros, es posiblemente una reacción a lo que no poseemos o no poseeremos nunca en la vida real. Pero existe siempre un límite entre lo que podamos desear y la rabia de no poder tenerlo que nos lleva a una conducta socialmente inaceptable. A grandes rasgos, las obras femeninas atacadas muestran una sexualidad explícita o sugerida entre ropajes, o bien muestran a la mujer de forma idealizada y como símbolo de la pureza femenina. Si analizamos las técnicas de su destrucción, vemos agresiones a sus miembros genitales, a sus pechos y, en muchos casos, a sus ojos. Un ejemplo son los cuadros o estatuas de Venus, la Virgen María, la Virgen con el Niño[6]. Éstas últimas no son atacadas sólo por motivos sexuales, sino porque a menudo su representación trasciende la divinidad y castidad de la figura de la



Maja Desnuda de Goya, 1790-1800. Esta imagen no ha sido atacada, pero es un claro ejemplo de la sensualidad y la incitación al deseo

Cátedra, 1989, pp. 359-387.

6 Salvo uno o dos casos especiales que especificaremos en el apéndice, otros ejemplos de ataques a obras femeninas son: el ataque a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci en 1956, *Virgen y el niño con Santa Ana y San Juan*, también de Leonardo da Vinci, atacada en la National Gallery de Londres en 1962 y 1987; un retrato de *Lady Diana Spencer* a manos de Bryan Organ en la National Gallery, en 1981, la *Danae* de Rembrandt en el entonces Palacio de Invierno de Leningrado (hoy Museo Hermitage), en 1985. Entre otros ataques cabría destacar muchas obras religiosas que se comentarán a raíz de lo expuesto sobre motivaciones relacionadas con la fe.

Virgen, creando sentimientos contradictorios entre la fe y el fanatismo en los creyentes. Pero este es un tema que trataremos más adelante.

En definitiva, que las imágenes femeninas evoquen patrones de conducta sensuales o sexuales propicia que muchas personas puedan contemplaras con deseo y lascivia, proyectando lo que no tienen o lo que no son; pero unos pocos olvidan que lo que ven no es real en sí y actúan contra ellas para liberarse del deseo, como represalia por hacerles sufrir o como castigo por no poder ser reales. Sexualidad, emociones, impulso y represión son pues las motivaciones principales de la destrucción de obras con temática sexual femenina.

2.2.3 Credos e ideologías. Motivaciones políticas y religiosas.

Evitando caer en generalizaciones, la historia de los ataques demuestra que la mayoría de obras agredidas responden a un patrón estético tradicional y figurativo. A lo largo de la historia las obras de arte han actuado como reflejos de un momento histórico, como expresión de valores religiosos, familiares y éticos, o como espejos de situaciones políticas y sociales. Es decir, el arte tradicional en sus géneros retratístico, histórico-político, religioso o social presenta credos, ideologías concretas asociadas a cada época y su modo de pensar y entender el mundo. Una obra habla claramente, o esconde tras sus imágenes un modo de entender la vida que no puede rectificar o acomodar a los nuevos tiempos que vienen ni a los nuevos pensamientos: el arte no es arte para todos ni ha sido valorado como tal desde siempre. La imagen no puede dialogar ni defender lo que representa. No puede contestar a un argumento ni se le puede pedir que cambie su entidad. Esto puede llevar a su destrucción porque, al margen de su valor económico, estético o histórico, el agresor solo piensa que eliminándola acaba con el prototipo de lo que no acepta.

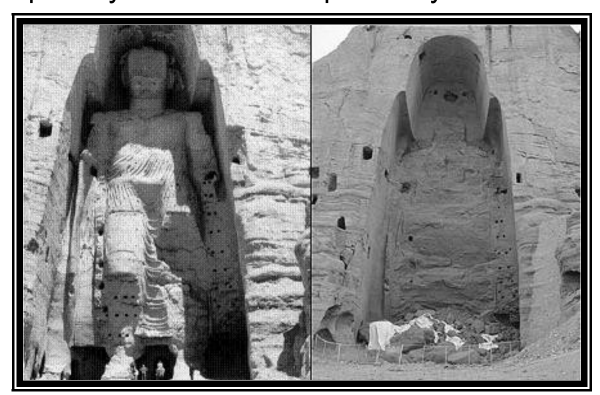


Imagen de una de las estatuas de Buda de Bamiyan antes y después de su destrucción.

No queremos extendernos en hablar sobre la destrucción del patrimonio histórico pues, como hemos comentado anteriormente, nuestra intención es acotar las reflexiones al campo del arte atacado en los museos durante el S. XX. Pero para hablar de motivaciones políticas y religiosas es preciso mencionar algunos ejemplos de

destrucción de la memoria colectiva para comprender la intolerancia que puede provocar la imagen como prototipo. Es decir, los conflictos y tensiones políticas no llevan a destruir solo obras de un museo, sino museos enteros, archivos, bibliotecas y monumentos…cualquier obra con valor artístico, histórico o de identidad. Un ejemplo reciente es la destrucción en 2001 de los Budas de Bamiyan, cuando el líder de los talibán, el mulá Mohammed Omar decretó la destrucción de todos los monumentos y obras de arte figurativas existentes en Afganistán[7]. Este ataque iconoclasta impide la convivencia y fomenta la discordia entre culturas en un mismo país y diferentes etnias. La causa es una imagen, un icono que simboliza una creencia, una fe que todos beberían respetar. Pese a la tolerancia religiosa que propone el Islam en sus escrituras, la radicalización e interpretación dudosa de los textos sagrados ha creado que grupos radicales atenten contra la representación de otras divinidades. Como ejemplo más amplio entre 1991 y 1995, la guerra en Bosnia-Herzegovina acabó con más de 150 iglesias católicas, 15 iglesias ortodoxas, más de mil mezquitas y 4 sinagogas, sin contar con monumentos culturales, museos, bibliotecas, archivos y colecciones de manuscritos. Entre ellos podemos destacar el Instituto de Estudios Orientales de Sarajevo, que poseía una gran variedad de documentos que databan del S. XI al S. XX.

El concepto de valor

Como podemos ver, el patrimonio es un elemento de identidad de la sociedad y deviene arte porque adquiere valores históricos, económicos y estéticos sin los que la sociedad se siente desnuda. La intolerancia cultural y el deseo de despojar a muchas de estas culturas de la distinción que las hace únicas, nos lleva a pensar en el valor relativo del arte y de cómo este puede llegar a ser un objetivo de destrucción por intereses ajenos y egoístas. ¿Qué conciencia de valor tiene el arte? Por ejemplo, cuando se destruían los complejos funerarios en Egipto por concentrar un gran volumen de joyas y material valioso, los agresores no les estaban dando el valor que hoy podemos otorgarles como restos antiguos que hay que preservar. Lo que para muchos fue un ritual, para nosotros es hoy arte e historia que hay que proteger. Pese a que este ejemplo puede aplicarse a todo el patrimonio arqueológico mundial, debemos considerar que el valor del arte en general es relativo; con el paso del tiempo otorgamos valor económico, histórico e icónico a los objetos, y queremos mostrarlos a la sociedad para que ésta sea consciente de la creación humana.

Pero no siempre la sociedad está de acuerdo con estas atribuciones de valor “canonizadas” por el paso del tiempo. Cuando un agresor ataca una obra de arte no

7 Batalla Garcia, Javier, *Afganistán, la guerra del siglo XXI*, Madrid, ed. De bolsillo, 2001.

solo actúa de acuerdo con sus motivaciones personales e individuales, sino que lo hace tanto olvidando como sabiendo el valor que tiene el objeto que destruye. Muchos ataques responden a un deseo de llamar la atención, y el valor que la sociedad ha otorgado a una obra es a menudo el detonante para conseguir este propósito. Por ejemplo, es imposible que el ataque del *Guernika* con spray rojo, el asalto a la *Ronda de Noche* de Rembrandt o la agresión a la *Venus del Espejo* de Velázquez se atacaran de manera arbitraria sin pensar en su valor económico y artístico, y en el peso mediático que la acción podría tener (ver apéndice). Por tanto, las motivaciones de los ataques cambian en función del valor de los objetos y la forma en que la sociedad los considera. Cualquier ataque responde a una intención de destruir y acabar con algo, de aniquilar un sentido y un significado, tanto de las obras como sus propias frustraciones e intranquilidades. Eliminando la imagen eliminamos el recuerdo y la memoria, aunque para muchas personas estos hechos pocas veces pasan al olvido.

Tiempo y tensión social

Durante nuestra investigación encontramos una fuente que mostraba una lista de los ataques más importantes del S. XX. Nos sorprendió ver que las agresiones, tanto de arte tradicional como de arte moderno, aumentan considerablemente durante los años 70 y 80. ¿A qué se debe este hecho? Esto nos hizo plantearnos una hipótesis plausible: la globalización de la cultura provoca reacciones adversas durante su gestación.

Hemos visto diferentes ejemplos de agresiones que se corresponden con momentos de agitación social y política a lo largo de la historia. No queremos decir con esto que esta sea una causa presente de forma explícita en todos los ataques, pero sí influye inconscientemente en las motivaciones. Ya a principios del S. XX las vanguardias históricas reivindicaban un arte ligado al deseo individual del artista por expresarse de formas alternativas. En este periodo, el rechazo a los museos como cementerios de obras canónicas se hizo patente en muchos movimientos artísticos y de pensamiento, como es el caso del futurismo (por poner un ejemplo a grandes rasgos). Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial el arte no figurativo se emancipa por completo de la representación tradicional de la realidad, y ello implica un cambio radical en la forma de abordar el arte, y la forma de sus espacios expositivos. La forma ya no explica un contenido, sino que la forma pasa a ser el contenido mismo y pasa a ser también el medio para vehicular éste. Paralelamente a estas transformaciones, durante los años 70 y 80 asistimos a la industria de la cultura de masas y a la crisis del sujeto. La sociedad se mecaniza cada vez más, el valor de la economía se extiende a todas las esferas de la vida y los modelos nucleares de afirmación social se tambalean y generan

tensión. Las jerarquías habituales de familia, religión, ideologías políticas y valores éticos se desdibujan y ganan matices diferentes. En definitiva, el lenguaje actual se gesta durante estas décadas, creando una mercadería de cultura y valores que genera un exceso de información en el individuo, el cual siente que el sinsentido de su individualidad se acentúa. El arte producido en esta etapa es un reflejo de estos cambios.

Creemos que el aumento de los ataques a las obras de arte tiene que ver con toda esta agitación global. Si se atacan objetos antiguos es porque la gente considera que no han contribuido con su poder de significado lo suficiente como para evitar esta pérdida de sentido de los valores de siempre; por el contrario, los ataques pueden deberse al deseo de querer acabar con un arte todavía ligado a patrones tradicionales de conducta que se quieren eliminar. De otro lado, si se ataca el arte contemporáneo en esta etapa, es por la negativa a asimilar que el reflejo que este arte produce de la sociedad nueva pueda ser tan abierto, plural y vertiginoso, porque no establece ningún punto de referencia que permita al hombre sentirse a salvo en su colectividad.

Esta hipótesis queda en el aire para que cada juicio individual la considere y saque sus propias conclusiones. Pese a ser algo rebuscado y pese a seguir ligado en cierta forma a problemas psicológicos y personales, insistimos en que es posible que los cambios sociales provoquen respuestas de rechazo o aceptación en los individuos, dependiendo de su educación y visión de la vida; de su concepción sobre los cambios.

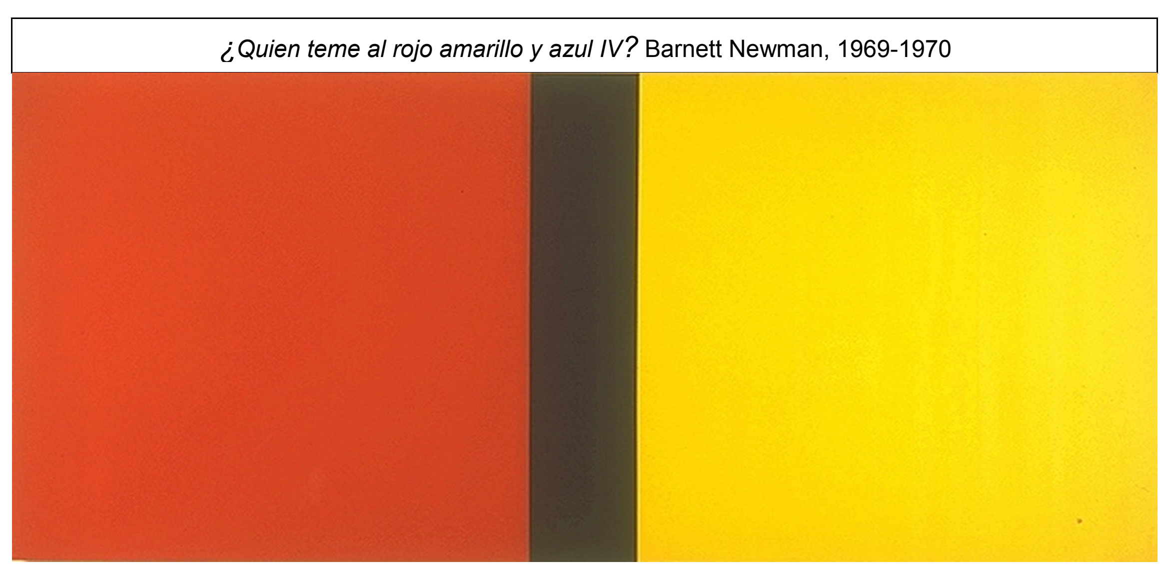
2.2.4 ¿Quién teme al arte contemporáneo?

De todos los ataques que hemos podido analizar, la mayoría corresponde a obras de arte tradicional y figurativo. Pero en nuestra investigación hemos encontrado algunas obras de arte contemporáneo que han sido brutalmente atacadas. Aunque muchas de las motivaciones se corresponden a los patrones de conducta que hemos analizado anteriormente, vemos algunas diferencias con el arte moderno.

Las obras modernas son físicamente frágiles porque a menudo transgreden las normas estéticas tradicionales. Hay que pensar que un gran sector de la población no las comprende, e incluso hay quien motiva su destrucción. ¿Es la agresión al arte contemporáneo una manifestación de lucha interna entre lo nuevo y lo tradicional? Anthony Everitt, en su texto *Painting modernism black*, afirma que aquellos que atacan a los grandes maestros antiguos tienen a menudo un historial de enfermedades

mentales, pero que los destructores de lo nuevo tienden a ser personas críticas que prefieren las acciones a las palabras[8]. Creemos que los ataques al arte moderno se deben a una incomprensión de valores estéticos nuevos que la sociedad rechaza como acto instintivo, antes de cuestionar su legitimidad mediante una crítica constructiva. El arte moderno es tan mediático, abierto y etéreo como lo es nuestra sociedad. Por ello, creemos que el exceso de información y pluralidad del mundo actual genera una tensión colectiva que se traslada a un arte también en movimiento y abocado a un futuro incierto. Es posible que el hombre expuesto a la velocidad del mundo contemporáneo, necesite en verdad un referente cultural tradicional para no sentirse perdido. Pero con esto no queremos decir que el que ataca el arte antiguo siempre tenga un desequilibrio mental. A cada circunstancia corresponde una o varias motivaciones concretas. Tampoco queremos decir que quien ataca el arte tradicional prefiera el arte moderno. Siguiendo esta lógica, quien ataca el arte moderno no es que prefiera el arte tradicional, sino que se identifica más o prefiere unos valores estéticos canónicos que resaltan la individualidad humana por encima de una sociedad abocada a la globalización de opiniones y credos. El ataque al arte moderno es una "crítica llevada a cabo prácticamente" (sin descartar las posibles causas psicológicas).

¿Quien teme al rojo amarillo y azul IV? Barnett Newman, 1969-1970



No queremos relegar al apéndice uno de los ejemplos más significativos y mediáticos de ataque al arte contemporáneo. En abril de 1982, un joven de 29 años llamado Josef Kleer, entró en la Nationalgallerie de Berlín y atacó la obra de Barnet Newman *Quien teme al rojo, amarillo y azul IV*. Mientras el museo estaba cerrado debido a la desinstalación de una exposición, el joven entró, cogió una de las barras de plástico que rodeaban la obra como protección y la golpeó. Seguidamente, le asestó un puñetazo y luego escupió sobre el centro. Entonces colgó sobre el cuadro agredido una serie de documentos, entre ellos una nota que decía: "*cualquiera que todavía no lo haya*

8 Everitt, Anthony, *Painting modernism black*, The Guardian, 16 de mayo de 1994, ver Gamboni, 1997, p. 206.

entendido ha de pagar por ello" y otra nota que apuntaba: "*Autor: Josef Kleer. Precio: a determinar, Action Artist*. Kleer confesó rápidamente su crimen y dio sus razones. El cuadro era una ofensa y un agravio al pueblo alemán porque se habían destinado fondos públicos para su compra. Esta información había salido en los periódicos previamente creando una gran expectación mediática. La operación había sido considerada por el museo como un icono de la libertad artística alemana del S. XX, y después de este asalto, el director del museo maldijo la excesiva publicidad que él mismo había propagado a raíz de la compra de la obra. Por otra parte, Kleer afirmó su miedo hacia la obra, lo que llevó a un análisis psicológico de su conducta. El agresor padecía de síndrome maníaco depresivo, y sus estados de euforia y depresión continuos eran conocidos por su familia y allegados. La primera vez que había contemplado la obra de Newman, le preguntó a un vigilante de sala sobre la obra y éste le había dicho que como costó tres millones de marcos seguro que debía de ser arte. Kleer comparó la obra con la doctrina anicónica de la adoración del becerro de oro. Pero en vez de adorar a un icono de oro, consideró la obra de Newman como un icono del dinero que impedía a la gente vivir y decidir libremente (Kleer había vivido muchos años en una comuna). El dinero era el responsable de establecer el orden absoluto de los valores y la obra de Newman los encarnaba de forma caótica. Definió su acción como un *happening*; una forma de completar el mensaje de la obra con sus notas y sus huellas de agresión en forma de disconformidad. En una carta que envió al museo unos meses más tarde, Kleer llamó al cuadro una "obra maestra fisiopatólogica"[9].

Como podemos ver, las motivaciones de este agresor son varias. Por una parte, su disconformidad con el precio de la obra y su valor estético son obvios. Esto nos lleva a pensar en si una obra ha de ser antigua para tener un valor monetario adecuado. A nivel general, el valor estético y la importancia del arte tradicional se medía en base a unos cánones de belleza que servían de referente. La atribución del valor monetario a una obra contemporánea puede responder en mayor o menor medida a su repercusión mediática, a su transgresión y lenguaje nuevo, a la profundidad del concepto que transmite y a su "adecuación" de significado en la sociedad actual. La ausencia de un canon contemporáneo puede llevar a rechazar este valor, pues pueden considerarlo exagerado, injusto, o simplemente incomprensible porque la obra, para ellos, no expresa nada. Sin embargo, la obra de Newman sí que ha despertado sensaciones en su agresor, como el desasosiego y agresividad producidos por la fuerza de los colores. Precisamente es este sentimiento lo que Newman quiso expresar con su obra; si realmente pretendía provocar sensaciones en el espectador con la estridencia de sus colores, lo consiguió de la manera más literal e irónica. La crisis de identidad, la crítica

9 Gamboni, 1997, pp. 206-211.

social y la interpretación personal de Kleer refuerzan sus motivaciones concretas, por tanto el fenómeno del ataque al arte contemporáneo no es solo causa de desviaciones mentales, sino que actúa también a modo de acción contra el arte nuevo y la sociedad actual.

En definitiva podemos sacar las siguientes conclusiones. Nos da la sensación de que la agresión al arte tradicional se produce debido al poder de las imágenes de representar prototipos, ideologías, credos y sentimientos ligados con el deseo y la posesión de la imagen, así como el factor de vínculos entre imagen y una psicología individual mal resuelta. La agresión al arte contemporáneo también responde a desviaciones psicológicas, pero la relación con la imagen es diferente. Es la ausencia de ideología y referentes socioculturales explícitos lo que motiva un ataque basado en la incomprensión o en la no aceptación de un lenguaje tan etéreo como la sociedad en que vivimos. Pero ambas teorías coinciden en que el arte es un espejo de la sociedad, y los agresores atacan al patrimonio que la representa porque no están de acuerdo con ella, ni consigo mismos.

2.3 ¿POR QUÉ TANTO SILENCIO?

Uno de los problemas que hemos encontrado en esta pequeña investigación ha sido la falta de información en los medios acerca de los ataques. Existe un cierto secretismo entorno a las agresiones y las causas principales que hemos descubierto son las siguientes.

Los conservadores de los museos tienden a evitar el facilitar información a los medios, en la mayoría de los casos no se emprenden acciones legales contra los agresores ni se reclama una indemnización por los daños (esto ha llevado a algunos atacantes a reincidir)[10]. Normalmente la policía detiene y ficha al atacante, pero éste sale libre a las pocas horas. Esta conducta se justifica por una creencia general de que dar una visión pública a los hechos provocaría un contagio en cadena de agresiones. No es del todo inteligente dar una cobertura mediática para que no se generalice la noción del arte como algo frágil. Hemos de tener en cuenta que a menudo estas acciones están respaldadas por la opinión pública; por tanto, cuanto menos se sepa sobre lo sucedido, menos trascendencia tendrán las manifestaciones de apoyo al vandalismo artístico.

10 "*The judge asked me if I would promise never to do it again*", palabras de Gerard Jan van Bladeren, el agresor que en 1986 atacó la otra obra de Barnett Newman *Quien teme al rojo, amarillo y azul III*. Once años más tarde, en 1997, volvería a atacar otra obra de Newman, *Cathedra*, en el Stedelijk Museum de Holanda, ver McKim-Smith, Gridley, *The Rhetoric of Rape, The Language of Vandalism*, Woman's Art Journal, vol.23, 2002, pp. 29-36.

Además, muchos atacantes buscan con su acción llamar la atención y manifestar abiertamente sus creencias con la esperanza de ser escuchados (la gran mayoría no suele huir después de su acción). Para aleccionar esta conducta, las instituciones optan por callar y frustrar el deseo de gloria de los atacantes. Tras esta política de silencio se esconde también el deseo de no generar una mala publicidad de las instituciones. Un escándalo podría influir en su política de adquirir obras y podría comprometer la labor profesional de los conservadores en sus tareas de restauración. Mediante el silencio se evitan también las críticas sobre la política de la institución y el arte que promueve.

Desde un punto de vista más trascendental, podríamos establecer una metáfora entre la agresión a una obra y la violación a una mujer. Pese a ser una comparación cuanto menos machista, atrevida, criticable y con excepciones[11], existen algunas analogías importantes que se corresponden con la sensualidad de las imágenes, tema tratado más arriba. No solo se ha hablado de las imágenes atacadas en términos de asesinato o herida, sino que su cualidad de bienes codiciados por personas e instituciones como símbolos de estatus, les confiere cierto carácter femenino; la agresión tiende a ser considerada como un abuso a su significado y fisicidad, o como un deseo de poseer "lo mejor", traspasando los límites de la integridad individual de la obra. Con esto no queremos caer en el error del malentendido y pensar que una mujer es un mero objeto codiciado, pero sí un ser deseado. Un ejemplo inmediato es el ataque a la *Danae* de Rembrandt en 1985, cuando el agresor lanzó chorros de ácido en sus genitales, su vientre, pechos y finalmente en su cara. Esta clara intención de destrucción de la sexualidad femenina se debía a un deseo frustrado de posesión animal; nos asusta pensar qué hubiera hecho esta persona si la figura de *Danae* hubiese estado realmente viva. La obra fue apartada de exhibición para ser restaurada y no se volvió a mostrar hasta 1997. Insistimos en que la analogía entre la agresión al arte y la violación a una mujer es arriesgada. Pero la retirada de las obras



La obra de Rembrandt *Danae* (1636) después de su agresión.

11 El 10 de marzo de 1914, la sufragista May Richardson atacó a cuchilladas la Venus del Espejo de Velázquez en la National Gallery de Londres. La agresión fue una protesta contra el encarcelamiento de Emily Pankhurst, sufragista inglesa y activista política. "*He tratado de destruir el cuadro de la mujer más ella de la historia de la mitología como protesta contra el gobierno por destruir a Ms. Pankhurst, una de las mujeres más bellas de la historia*".

para su restauración y posterior exhibición, así como el silencio y secretismo entorno a lo sucedido, podrían equipararse a la manera en que una mujer se recluye en silencio después de su profanación y, tras superar el trauma de la agresión, vuelve a reinsertarse en la sociedad.

Un último punto en común es que muchas instituciones tienen miedo de mostrar las obras al público después de su ataque y restauración, porque creen que han perdido su valor real y original. ¿Hasta qué punto una obra atacada o una mujer violada pueden recuperar su valor principal? En cierta manera, una mujer violada también pierde parte del valor espiritual y social de su feminidad y su persona, algo que solo el tiempo y la sociedad misma pueden intentar poner en su sitio. Pero, ¿cómo cerrar una herida tan profunda y cómo conseguir que la sociedad piense en una *Danae* no mancillada?

3. CONCLUSIONES

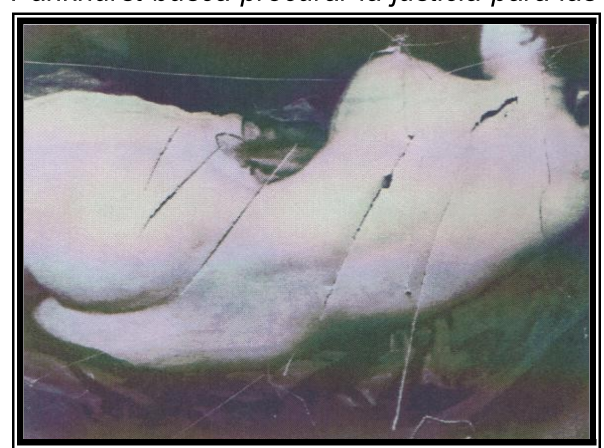
Es difícil establecer una conclusión clara delante de fenómenos tan etéreos y relativos en lo que atañe al mundo del arte y su destrucción. Sin embargo, podemos extraer algunos hechos objetivos. Las agresiones abundan más en obras de carácter figurativo tradicional que en obras contemporáneas. De todos modos, basamos esta afirmación en los casos que hemos podido encontrar, ya que el secretismo en trono a las acciones contra el arte ha impedido que conozcamos todos los casos que se han producido en la historia. Las motivaciones que llevan a los agresores a cometer su delito son múltiples, y responden no solo a contextos sociales que pueden generar una aversión hacia las obras, sino que cada caso responde a los deseos individuales de cada agresor. Esto ha hecho muy difícil, por no decir imposible, una categorización o agrupación de las agresiones. Estadísticamente, los atacadores en su mayoría son hombres, y muchos de ellos han agredido obras figurativas femeninas por motivos ligados al deseo y la posesión sexual. Una vez más, nos es imposible generalizar porque cada regla aparente tiene su excepción. Como hemos comentado anteriormente (y como se podrá comprobar en el apéndice), Mary Richardson atacó la Venus de Velázquez por motivos políticos y de identidad feminista creando una excepción en este campo. Lo que queda claro es que el arte provoca respuestas, las imágenes tienen un poder de comunicación muy fuerte y el hombre las puede interpretar a su manera o quedar sublimado ante su fuerza expresiva. Las imágenes no son enteramente responsables de su agresión, pues es el hombre quien decide finalmente si son algo más que un objeto de contemplación. Sin embargo, el arte habla, nos dice cosas, o las alude indirectamente; en nuestra conciencia está reflexionar sobre sus palabras sin querer contestar de forma agresiva,

pues ningún objeto puede defenderse. Para evitar condicionar y dificultar la lectura de este análisis con excesivos ejemplos, adjuntamos un apéndice con los casos más significativos de ataques a las obras que ayudarán a entender y complementar nuestros planteamientos.

4. APÉNDICE

1. *Venus del espejo*, Velázquez; National Gallery, London, 1914.

El 10 de marzo de 1914, la sufragista Mary Richardson entró a la National Gallery de Londres y, con un cuchillo que había escondido en su ropa, atacó la obra de Velázquez asestándole varias puñaladas y fue detenida. Es importante remarcar que la obra había sido adquirida recientemente por el museo pagando una suma desorbitada para la época, lo que generó una gran expectación pública. Activista política miembro del WSPU (Women Social and Political Union), atacó la obra para recordar que la justicia por la igualdad y la vida de las mujeres es más importante que una obra de arte. Todo sucedió a raíz del encarcelamiento de Emily Pankhurst, activista feminista que había organizado numerosos actos de delincuencia menor, agitación social y que estaba en huelga de hambre. Sus palabras fueron las siguientes: "*He tratado de destruir el cuadro de la mujer más bella de la historia de la mitología como protesta contra el gobierno por destruir a Ms. Pankhurst, que es el personaje más bello de la historia moderna. Ms. Pankhurst busca procurar la justicia para las mujeres y por ello está siendo lentamente*





La Venus del Espejo de Velázquez (1647-1651) en el momento de su agresión y tras la tarea de restauración.

asesinada por un gobierno de políticos vendidos y corruptos. Si protestan contra mi acción, que todos sepan que este reproche es hipocresía mientras permitan que Emily Pankhurst y otras mujeres sean destruidas (…) La justicia es más importante que el arte; no pretendo excusar mi acción, pero sí que se me entienda (…) Hay algo que los gobiernos consideran más importante que la vida humana, y eso es la propiedad. Es a través de ella que queremos combatir al enemigo". En otras declaraciones, Richardson afirmó su desacuerdo en cómo los hombres miraban con lascivia la sensualidad de un desnudo femenino, en una clara actitud feminista contra la idea de que la feminidad vulnerable del cuadro formase parte de la herencia cultural nacional. Como consecuencia de este ataque, la obra pasó de ser un símbolo de belleza física a encarnar un modelo de belleza moral femenina que reivindicaba el movimiento feminista

de primeros de siglo, y que nadie había contemplado anteriormente. Actualmente, se la llama la *Venus acuchillada*. No está de más comentar que este fue el caso más sonado de destrucción. Durante los primeros siete meses de 1914, más de 140 obras fueron atacadas por mujeres sufragistas.

2. *Ronda de Noche*, Rembrandt; Rijksmuseum, Amsterdam, 1975.

El 14 de septiembre de 1975 un hombre asestó varias puñaladas a la famosa obra de Rembrandt. El agresor, que había estado bajo tratamiento psiquiátrico unos meses antes, declaró que él era el hijo de Dios; unos días antes, en la iglesia, comentó a un par de conocidos que pronto saldría en los periódicos. La motivación de este acto no trascendió pues, en palabras del Director del Rijksmuseum entonces, "*el atacante y sus motivaciones carecen de interés para nosotros; no podemos aplicar un criterio normal sobre las motivaciones de alguien mentalmente perturbado*". El atacante se suicidó poco después. En 1990, otro atacante lanzó ácido sobre la obra, pero los guardias de seguridad la cubrieron rápidamente con agua minimizando así los daños, pues el ácido solo penetró en el barniz superfluo y pudo ser restaurada completamente. Se cree que este mismo fue el que atacó con un cuchillo nueve años más tarde la obra de Picasso *Mujer desnuda delante del jardín* (1956). El agresor esperó a que un guarda se fuera de la sala y asestó una gran puñalada en forma de círculo en medio del cuadro. Cabe hacer mención a la mala suerte que ha tenido el Stedelijk Museum de Amsterdam. Dos años antes, otro agresor atacó la obra de Kazimir Malévich, *Suprematismo (*1920-1927) con un spray, así como la agresión en 1986 a la obra de Barnett Newman que comentamos más abajo.



3. La primavera, Bouguereau; Omaha, Estados Unidos, colección privada, 1891.

Esta pintura se mostró en un recorrido itinerante de exhibición que su dueño había organizado por Estados Unidos. Un fanático religioso de nombre Carey Warbington lanzó una silla contra el cuadro. Tras su arresto, explicó que había visto cuadros similares en casas "moralmente incorrectas" (supuestamente burdeles) y que no le

gustaría que su madre o su hermana pudiesen contemplar cuadros así. Warbington fue declarado demente en su juicio y se suicidó poco después. La anécdota es que el dueño de la obra compró la silla usada por el agresor y la exhibió junto con la obra, una vez restaurada por el mismo Bouguereau.

4. Caída de los condenados, Rubens; Alte Pinakothek, Munich, 1959.

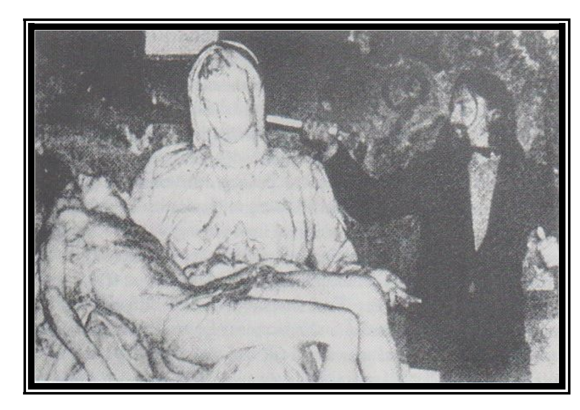
El asaltante lanzó un gran chorro de ácido que resbaló por toda la obra alterando gran parte de su superficie. Consiguió salir del edificio sin ser detenido, pero tras enviar unas cartas de confesión a varios medios de comunicación, se entregó a la policía al día siguiente. En ellas declaraba que no estaba loco, pero que tenía un mensaje muy importante que enviar al futuro de la humanidad. Aclaró que destruyó el cuadro porque deseaba *asustar* al mundo porque éste solo estaba interesado en la televisión. Afirmó que esta era una acción que requería los mínimos medios, pero que trascendería y nunca sería olvidada. También confesó que había pensado en otros medios de llamar la atención como el suicidio, y que cuando pensó en atacar una obra famosa no le asustó la pena que se le pudiera dar. Pese a declararse cuerdo, vemos una clara alteración de la realidad en este sujeto. Él mismo creó en su mente una "misión" que debía cumplir; un proyecto de iconoclastia que maduró en su cabeza pretendiendo que el mundo lo entendiese y valorase. Sin embargo, la imagen agredida no fue una elección premeditada por su significado o representación, sino por su valor.



5. Pietà, Miguel Ángel; Plaza de San Pedro, Roma, 1972.

El 21 de mayo, domingo de Pentecostés, László Toth se abre paso entre la multitud que se agolpa en la Plaza de San Pedro para recibir la bendición del Papa. Esquiva a cinco guardias y se encarama a la balaustrada de mármol junto a la *Pietá*; le asestó 15 golpes con un martillo de geólogo. La Virgen perdió el brazo izquierdo y algunas partes como la nariz, las cejas y la boca. Mientras el agresor golpeaba la pieza gritaba "Soy Jesucristo resucitado, he regresado de la muerte!" Después de ser reducido, arrestado e interrogado por las autoridades, Toth declaró que él era Cristo y que estaba preparado

para la crucifixión. Por otro lado también se consideraba el mismo Miguel Ángel; Dios le había mandado para destruir la estatua de la Virgen pues él, al ser Cristo eterno, no podía tener madre. A parte de gozar de gran publicidad, maldijo al jurado del juicio por querer condenar al hijo de Dios. Podemos ver un claro deseo de agresión por parte del prototipo de hijo a la imagen que personifica una madre. Es evidente que el poder de la imagen fue más fuerte que la psicología del agresor, particularmente sensible a los iconos religiosos. Quizá se escondan también aquí patologías ligadas a un posible modelo familiar mal estructurado o con carencias afectivas.

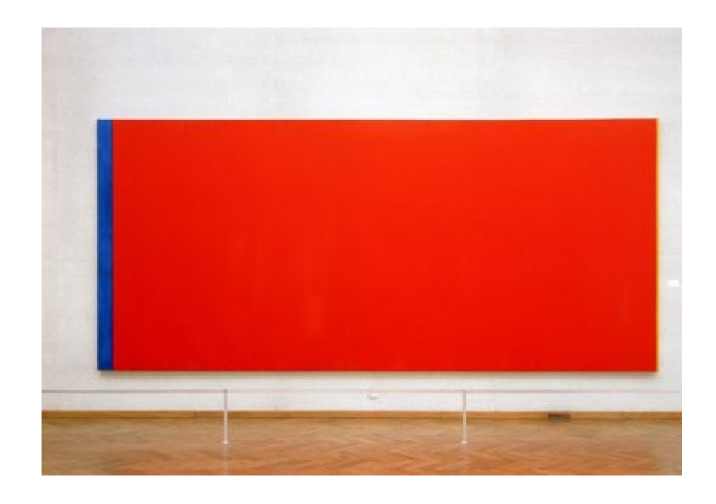


6. *Danae*, Rembrandt; Museo Hermitage, San Petersburgo, 1985.



En este caso, el agresor se ensañó con arma blanca y ácido durante el verano de 1985. Acuchilló la zona del vientre de la imagen y luego roció chorros de ácido a modo de eyaculación en sus genitales, su vientre, sus pechos y finalmente en su cara. La obra se retiró de la sala para su restauración en 1985 y no volvió a ser presentada hasta 1997. Se desconocen sus declaraciones, pero sabemos que se suicidó poco tiempo después.

7. *¿Quién teme al rojo, amarillo y azul? (III)* Barnett Newman; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1986.



Diferentes agresores han atacado obras de Barnett Newman. A parte del ejemplo de su obra de la misma serie número IV, queremos destacar qué sucedió con la número III. Gerard Van Bladeren acuchilló de lado a lado la obra como protesta contra el arte abstracto. Según el agresor, su acción había sido un homenaje a Carel Willink, pintor del Realismo Mágico holandés

que había escrito un libro titulado *Pintura en una fase crítica* (1950), haciendo una clara apología contra el arte contemporáneo. Al no ser juzgado ni condenado, Van Bladeren volvió a atacar otra obra de Newman, *Cathedra*, el 21 de noviembre de 1997, lo que le llevó a pagar una multa de 15.000 dólares y cumplir una pena de dos años de prisión. Curiosamente, algunos sectores de público no desaprobaron la acción. De hecho, la adquisición de *La voz del fuego* (1967) por parte de la National Gallery de Canadá produjo una explosión de críticas. Un miembro del Parlamento dijo: "parece que con dos cubos de pintura roja y un rodillo ya está hecho el truco".

8. Fuente, Duchamp; Pompidou, París, 1993 y 2006.



En este caso, el mismo agresor (residente en la Provenza francesa y cuyo nombre las autoridades no quisieron dar) atacó dos veces a la obra. Se consideraba a sí mismo un artista *performance* y creía que sus acciones habrían agradado al mismo Duchamp y los dadaístas. En 1993 orinó sobre la fuente y en 2006 le asestó golpes con un martillo. La obra no sufrió daños graves y fue retirada para su reparación. Este acto nos lleva a pensar en cómo la gente se adueña de la historia del arte y pretende contribuir con su granito de arena a crear un arte orgánico en movimiento.

* * *

A continuación proporcionamos una lista con todos los ataques a obras de arte hasta ahora conocidos. En ella mostramos el nombre de la obra y su autor, el lugar donde se expone y la fecha de agresión[12].

1. *Ronda de Noche*, Rembrandt; Rijksmuseum, Amsterdam. Atacada en 1975 y 1990.
2. *Venus del Espejo*, Velázquez; National Gallery, Londres, 1914.
3. *Martirio de San Jaime*, Mantegna; Ovetari Chapel, Padua, 1944.
4. *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci; Louvre, París, 1956.

12 Cordess, Christopher y Turgan, Maja, 1993, pp.101-102.

5. *Sposalizio*, Rafael; Brera, Milan, 1958.

6. *Caída de los condenados*, Rubens; Alte Pinakothek, Munich, 1959.

7. *Virgen con el niño, Santa Ana y San Juan*, Leonardo da Vinci; National Gallery, Londres. Atacada en 1962 y 1987.

8. *Cristo de San Juan de la Cruz*, Dalí; Glasgow Art Gallery. Atacada en 1965 y 1980.

9. *Virgen de los inocentes*, Rubens; Louvre, 1968.

10. *Pietà*, Miguel Ángel; San Pedro, Roma, 1972.

11. *La adoración de los magos*, Rubens; King's College, Cambridge, 1974.

12. *Guernika*, Picasso; New York Museum of Modern Art, 1974.

13. *El Archiduque Alberto*, de Rubens; Kustakademie, Dusseldorf, 1977.

14. *La Berceuse*, Van Gogh; Stedelijk Museum, 1977.

15. *Cristo apareciéndose a Magdalena*, Drost; Gemaldegalerie, Kassel, 1977.

16. *El pez de oro*, Paul Klee; Kunsthalle, Hamburg, 1977.

17. *Jacob bendiciendo Efraín y Menasé*, Rembrandt; Gemaldegalerie, Kassel, 1977.

18. *Masacre de los inocentes*, Mateo di Giovanni; Museo Nazionale di Capodimonte, 1977.

19. *Autorretrato*, Rembrandt; Gemaldegalerie, Kassel, 1977.

20. *Autorretrato con sombrero gris*, Van Gogh; Van Gogh Museum, Amsterdam, 1977.

21. *Adoración del becerro de oro*, Poussin, National Gallery, London, 1978.

22. *Cristo apareciendo a San Pedro en la Vía Apia*, Carracci; National Gallery, London, 1983.

23. *Danae*, Rembrandt; Palacio de Invierno, Leningrado (actualmente Museo Hermitage), 1985.

24. *¿Quién teme al rojo, Amarillo y azul IV?*, Barnett Newman; Nationalgalerie, Berlín, 1982

25. *¿Quién teme al rojo, Amarillo y azul III?* Barnett Newman; Stedelijk Museum, 1986.

26. *David*, Miguel Ángel, Piazza de la Signoria, Florencia, 1991.

27. Fuente, Duchamp; Pompidou, París. Atacada en 1993 y 2006.

28. *La primavera*, Bouguereau; Omaha, Estados Unidos, 1891.

5. BIBLIOGRAFÍA

1. BATALLA GARCIA, Javier, *Afganistán, la guerra del siglo XXI*, Madrid, ed. De bolsillo, 2001.

2. FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1989.

3. GAMBONI, Darío, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997.

Bases de datos: JSTOR, Arts and Humanities Citation Index, Francis, Art Index.
Textos recogidos en estas fuentes:

4. CORDESS, Christopher Y Turgan, Maja, *Art Vandalism*, British Journal of Criminology, Delinquency and Deviant Social Behavior, 1993.

5. MCKIM-SMITH, Gridley, *The Rethoric of Rape, the Language of Vandalism*, Woman's Art Journal, vol. 23, 2002.

Recursos web de interés:

www.museumlab.org
www.artcrimes.net